百科小叢書

中國美術小史

滕固著

王雲五主編

商務印書館發行

百科小叢書

中國美術小史

滕固著

数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

王雲五主編

商務印書館發行

弁言

曩年得梁任公先生之教示欲稍示中國美術史之研究梁先生曰治玆業最艱者，在資料之缺乏；以現有資料最多能推論沿革立爲假說極矣。予四五年來所搜集之資料，一失於前年東京地震，再失於去年江浙戰役。嗚呼！欲推論沿革，立爲假說，亦且不可得矣。一年來承乏上海美專教席，同學中殷殷以中國美術史相質難，輒摭拾劄記以示之。自知亂雜失序，無當述作，今删刈其半，以成是篇，幸當世博學君子進而教之！

民國十四年六月滕固記

北京圖書館藏

中國美術小史

目錄

第一章　生長時代……一

第二章　混交時代……一三

第三章　昌盛時代……二一

第四章　沈滯時代……三三

中國美術小史

第一章　生長時代

中國古代人，崇尚自然神教；他們以爲「天」這樣東西：是有知覺，有情緒，有意志；而直接支配人事的。其實這「天，」就是他們心目中的大自然。而部分的：如日月，星辰，山川，河嶽，風雨，雷霆等；他們也以爲各有神靈主管的。不但這一方面，他們對於太古的帝王，也當他們含有神性的，視若大智大能。所以一切生活日用的製作品，也以爲古代帝王，如伏羲，如黃帝等所創造的。

原始時代，中國人所使用的，是石器，土器，木器。後代所發掘的石鏃，石斧，石鎚，石鑽，石杵，石臼等，可以證實的。石器時代可注意的，有種「祏；」就是後代木製的供在宗廟裏的神位。棺槨也由石器而進爲木器。那末可以明白古代人崇拜祖先的思想，發達很早。此外，也有用貝，甲，骨，角製爲器具的。

燧人氏始用金屬，至黃帝時代又有銅器的製作品。此後金屬的器具，漸漸的衆多了。

古代的建築物，無蹟可考的了。我們在史籍的記載上看來，古代人所建築的高臺，最含有歷史的意味。例如燧人氏有傳教之臺；桀有瑤臺；紂有鹿臺；周有靈臺；楚有章華之臺；秦有瑯琊臺；漢有通天臺等；都是累土疊石而製的。雖說觀天文，觀四時施化，觀鳥獸；其實供帝皇的登高娛樂。在這裏，我們可以看出古代人的崇高美感，是普遍的。埃及人與巴比倫人的高塔，中國人的高臺，可以說是一例的。

古代人崇尚自然神教，崇拜祖先，於是有祀天祀祖的神殿建造。黃帝時的合宮，堯時的衢室，舜時的總章，夏時的世室，殷時的陽館，周時的明堂；這些神殿的建築；其式樣變遷，我們雖無從稽考；而古代人建築的才能，當該發揮在這地方的。周代祭祀的典禮，最爲重視；那末明堂的建築，當有特色所在。清人汪中，近人王國維考定的明堂圖，很可看出當時的式樣。其堂五室制，沿夏，殷之舊，而加以獨創的精神。漢武建元元年，要議立明堂，詔天下的儒人，擬建制方案；當時有一濟南儒人託詞據黃帝時的明堂，擬定一個方案說：「明堂方百四十四尺，法坤之策也；方象地。屋圓楣徑二百一十六尺，

法乾之策也；圓象天。室九宮，法九州。太室方六丈，法陰之變數。十二堂，法十二月。三十六戶，法極陰之變數。七十二牖，法五行所行日數。八達象八風，法八卦。通天臺徑九尺，法乾以九覆六。高八十一尺，法黃鐘九九之數。二十八柱，象二十八宿。堂高三尺，土階三等，法三統。堂四向五色，法四時五行。殿門去殿七十二步，法五行所行。門堂長四丈，取太室三之二。垣高無蔽目之照，牖六尺，其外倍之。殿垣方，在水內，法地陰也。水四周於外，象四海，法陽也。水闊二十四丈，象二十四氣也。」……我們看了這個方案，漢制的明堂，其建築複雜，很可驚異的一回事。其實漢時的明堂也無可詳考；這個方案，祇可當做漢人理想中建築物。將一座殿堂，而象徵宇宙的萬象；那時候的藝術思想，我們應該驚服的。

古代帝皇的宮殿，在堯的時候，墨子所謂「堯堂高三尺，土階三等，茅茨不剪，采椽不刊。」那時還很簡陋。到了周的時候，稍稍發達了；於是有五門三朝，六寢，六宮，九室的制度。到了秦始皇的時候，宏壯偉麗的建築物產出了。

秦始皇命七十萬刑犯，造阿房宮。史記：「始皇作前殿阿房，東西五百步（凡五百間；）南北五十丈；上可坐萬人，下可建五丈旗。周馳爲閣道，自殿下直抵南山，表南山之顚爲闕。爲複道，自阿房渡

渭，屬之咸陽，以象天極閣道，絕抵營室也。」這偉大的工程，始皇生前沒有完成。不幸在秦亡的時候，項羽屠咸陽，燒秦宮；烽火連天，三月而絕。當時所謂關中三百，關外四百的宮殿；其宏麗盛大的建築，可以推想的了。

漢代的宮殿建築，愈趨精麗的了；三輔黃圖云：「漢未央宮，周圍二十八里；前殿東西五十丈。至孝武以木蘭爲芬橑，文杏爲梁柱，金鋪玉戶，華榱璫璧，雕楹玉碣，重軒樓檻，青鎖丹墀，左墄右平，黃金爲壁，間以和士珍玉；風至其聲玲瓏然也。」這壯麗的未央宮，常爲後代詩人所歌詠的。武帝時造栢梁臺，其上立一棒承露金盤的仙人銅象，大有七圍，高有二十丈。此外又建了許多崇樓傑閣，如首山宮，建章宮，明光宮等；都是極盡奢華。明帝時，建有許昌宮，洛陽宮。

古代人的建築材料，都用木爲骨榦，當初磚瓦的使用，尚未完成；大抵都取土築和石砌的方法，其外飾以紋彩。據考工記：夏時，用蜃殼搗成粉粖，用以飾牆。周的時候，也沿用此法。漢時，此種蜃灰也用的；而磚瓦的使用也興起了。瓦比磚先發明，漢書所謂光武戰於昆陽，屋瓦皆飛。所謂磚，後代發掘的漢磚，或可證印的。

宮殿的門前，建有照牆，周時已有的了，其後相沿此例，這種用意，大約因為大門進出常開的，立了照牆，防止風雨的侵蝕。自周至漢，建築物上的裝飾可以稽考的：屋頂上的屋翼，飛檐，屋脊兩端的瓦獸；門上：漢時的門環用銅製的，刻為獸頭銜狀。屋內的天花板上，也施以鳥獸的圖形。在這裏，可以推想古代人的藝術思想很是複雜的，鳥獸最活潑而生動的東西，也是最自由而靈快的東西；古代人的生活，信仰自由靈快，在建築上象徵出來；我們可以無疑的了。

中國有史以來，都認彫刻與文字一同興起來的。秦漢以前的文書，都用刀刻在竹上取信的。要垂諸久遠，於是有刻石。古代君長，稱雄了後，封禪勒功，大家誇耀。所以泰山上的刻石，到春秋末葉，已有萬餘人了。其中字體不一，韓詩外傳稱，孔子也不能盡識。然而這些遺蹟，也沒留傳下來。此外後代人所傳的禹碑，也無真蹟可考；翻刻的未可深信。

周代石鼓文一刻，歷經後代學者研究過的。其石高有三尺許，形狀像鼓，由於生就的一塊大圓石，加以刻鑿而成。在宣王時的作品，所刻詩十章，文句長短不一，而皆協律的；其體裁和詩經上的作品類似的；大旨歌頌王在岐山佃漁的事情。當在水清道平之後，王選了車徒，備了器械，會諸侯於此，

因佃獵而講武事。也是一種紀念碑。秦始皇有嶧山，泰山，瑯琊，之罘諸刻，祇可徵文考獻；在藝術的技巧變遷，無從索究；這是一件遺憾的事。

古代宮殿石砌的牆壁，也有施以彫刻的；漢時陵廟的壁上，刻君臣侍從的畫象，或是禽獸神怪的畫像。語石：「漢時公卿，墓前皆起石室；而圖其平生宦跡於四璧，以告後來；蓋當時風氣如此。」可是這些大作品，沒有傳下。現有的孝堂山與武梁祠二刻在漢代美術史上，占有極重要的位置；我們應該大書特書的。

孝堂山在山東肥城縣，石刻共有十壁，其畫都是陰刻的，所刻人物景象鳥獸，都很靈活生動；其取材都為歷史的事情。如胡人被氈戴毳，彎弓赴戰的狀態，又取材於當時的傳說，如神仙怪獸的事情。這是前漢末年的作品，藝術的成果，在這時已有這樣的收穫，很可注意的。

第十石上所刻的大王車，可以看出古代行軍時的情狀；大王車駕四馬，貫有韁繩；車上有蓋，輿內坐四人吹排簫，前立一人執韁，上二端立二人擊鼓，擊者一手把持了鼓，使牠不墮；大約是古代行軍鳴鼓而進的情形。大王車的後面，跟隨着幾輛車子，各駕二騎。車前負戈而騎的導者，和負戈而步

的導者，每排二人。騎兵的馬上置有鞍蹬，馬尾有總結。那時候武器的使用，也可推見。路上又點綴着許多鳥獸。

第八石所刻的，是龍鳳日月的形象。有一座二層樓，樓的頂上有猴；左有鵷雛，右有鷹；各有一種動作的姿態。樓中坐西王母，數侍者圍在她的左右。日月星斗中可以辨出的：日的右面是北斗星，左面是織女星；全然是取當時道家的神仙傳說。漢代雖崇尚儒術，而異端的思想乘機以起，這正是文化燦爛的徵候；那末這件藝術品的價值，也可默許牠的取義深長的了。

武梁祠在山東嘉祥縣南紫雲山下，是武氏的祠廟；當是建和初年的作品。近祠有三墓分立，墓前立有二石柱，高有二丈五尺左右，方徑二尺有餘；一面刻字，三面刻有畫像。石柱後有石室四處，藏石刻畫像數十件，都是陽刻的。刻歷代帝王的畫像，自伏羲以下而歷周，秦。此外聖賢忠臣孝子烈士的事蹟或畫像，各有文辭歌頌他們的功德偉業。其圖像上人物的動作，又各各不同。

武梁祠左石室中，有一石長三尺寬二尺的一作；刻秦始皇的升鼎圖。圖中二人衣冠之士，舉手相向，奉命來看取鼎。兩提左右的人，各以繩穿鼎，拖鼎倒行。河有二舟，左舟上的二人，持竿推鼎，幫助

升鼎。鼎中現出龍頭，把繩子咬斷，於是繩放鬆了，七人一齊退坐，有的顛掉下的。圖右又現出一龍，像是應前龍而來的。舟旁有魚有鳥，有捕魚的，有鷺鳥啄魚的。這一件，取材於歷史上周顯王時，九鼎沈沒在深淵中，秦始皇在水裏看見一鼎，以爲德配三代了；於是使數千人去取出；自繩子被龍咬斷了後，鼎又沈下的了。

武梁祠前石室中，有一石長四尺，寬二尺許；所刻圖形，分上下二部，不相連屬，各爲一事。上部刻的西王母接見穆王的圖象，下部刻的公侯家送葬的鹵簿。上部一景，有重樓傑閣，鳥獸龍蛇等；都很奇麗的。人物除西王母，穆王而外，侍者衆多，各司其事；全體結構雄偉，有條不紊。下部一景，全是當時大戶人家送葬的紀事畫。可以窺測古代風習的一角。

武梁祠後石室中，也有一大作，其石長四尺，寬三尺許；所刻的圖形，神奇莫測。上部一景，右方立一容貌獰惡的神人，怒目視一羣的儀從；蛇的身體，翅的肩膀，駕了三座龍車，出沒於雲霧中，極盡怪誕的妙處。下部一景，是東王公會見西王母的傳說；取材於東方朔的神異經，雲中的車馬，都生有翅翼；當時人對於這種神話的熱愛，儘意發揮空想的想像的氣質，在這些作品上，很可證驗出來。

此時代的雕刻，在技巧上看來，雖不免粗陋；而那種圖形的結構，已暗示後代國民藝術發展的徵象。若在技巧上說，文字的雕刻，自秦至漢，帝皇的璽印，比碑刻進步了。自漢武帝遣張騫出使西域後，銅鏡上所雕的花紋，有海馬蒲桃的圖形，論者謂印度，波斯，希臘的藝術思想，在這時已稍稍混入的了。那末外來思想的容納，在作品上當然發生變態的。

原始時代的繪畫，在蒼頡制定的象形文字中，或可會其寄意。黃帝時，繪畫施於衣服上，通鑑外紀說：「黃帝作冕旒，正衣裳，視翬翟草木之華，染五彩爲文章以表貴賤。」漢書刑法志說：「有虞氏之時，畫衣冠，異章服以爲戮，而民弗犯。」當時衣服上繪有圖象，我們可信的；而其圖象如何，則無跡可尋的了。

古代織物沒有發達，服裝上的繪畫，周代也很盛行。究竟是用爲辨別人等？還是古人愛美心的發現？這不成問題的。載籍所記，周代衣服上畫的，旌旗上畫的，都是禽獸的圖形；總是古代人看了禽獸的靈快生動的姿勢，以爲悅樂而表現出來；我們所可斷言的。

古代器物上的圖形，如周禮上所記，尊彝上，有圖以鳥獸的形象；有圖以植物的形象；有圖以雲

山的形象；這種小品製作裏的繪畫，也很有價值的。大作品如周代以下的門壁畫，周禮上記的虎門，門上畫猛虎，是嚴守的象徵。家語說：「孔子觀周明堂，覩四門墉，有堯舜之容，桀紂之象；而各有善惡之象，與廢之戒焉。又有周公相成王，抱之負扆；南面以朝諸侯之圖焉。」這是春秋時的作品。王逸楚詞注說：「楚有先王之廟，及公卿祠堂，圖天地，山川，神靈，琦瑋僪佹；及古聖賢，怪物行事。」說苑中說：「齊有敬君者，齊王起九重臺，召敬君圖之。敬君久不得歸，思其妻，乃畫其妻對之。」以此推想，至戰國此風漸漸的盛行了。所含的意義，不止單純的紀念，古代人心象的表現，或也在此。

繪畫到了周代，已有發達的徵象，我們雖未見作品，但書籍所記，當時人色彩的使用與辨別；圖形的配製與設色；在周禮考工記上，很分明的記着。當時人注意此件事情，而一種藝術的觀念，因此確立的了。

漢代衣服上的采畫，比前進步；而眞意所在，明白定爲制度，用以辨別貴賤。那末藝人受了束縛，不能盡量發揮他的意境了。

雖然，藝人意境發揮的地方，當在壁畫！漢代的壁畫很盛，宮殿方面有甲觀畫堂，有明光殿，用切

粉塗壁，畫古代烈士的圖象。後漢有魯靈光殿的壁畫。其間尤以功臣畫爲一代的大作。西漢宣帝時的麒麟閣的作品，東漢光武帝圖二十八將於淩烟閣，顯宗時靈臺上的作品；這些大作家的姓名，沒有傳下，祇有靈帝時，蔡邕曾畫赤泉侯。

漢代孔子廟的壁畫，也是一件重要的作品。益州記說：「成都有周公禮殿，漢獻帝時立；益州刺史張收，畫盤古，三皇，五帝，三代君臣，與仲尼七十弟子於壁間。」漢書蔡邕傳說：「光武元年，置鴻都門學，畫孔子及七十二弟子像。」漢代信仰儒術，有這種作品；也是意想中的事。

此外陵墓中也有壁畫，後漢書趙岐傳中說：「趙岐自爲壽藏，畫季札，子產，晏嬰，叔向四像居賓位；自畫像居主位，皆爲贊頌。」官舍中也有壁畫，後漢書南蠻傳中說：「肅宗時，郡尉府舍，皆有彫飾；畫山神海靈，奇禽異獸，以炫燿之夷人益畏憚焉。」而壁畫的盛行於當時，於此可想見的了。

漢代繪畫，取材寬廣，人物畫的發達，在歷史最有意義的。藝人的姓名，至此也漸有著錄的了。蔡邕繪有小列女圖。毛延壽的仕女畫，當時推爲醜好老少，必得其眞。取材於神仙鬼怪奇禽異獸日月天象的，在孝堂山與武梁祠的石刻上，都是這種變幻莫測，自由馳騁的畫風。畫鳥獸的名家，有陳敞，

劉白，龔寬諸人，工於畫牛馬飛鳥。畫天象的名家，有劉褒畫雲漢圖，人見之覺熱；又畫北風圖，人見之覺冷。在這裏風景畫的根柢，已種植的了。

漢明帝時，遣使到天竺求佛法，得到天竺國優塡王畫的釋迦像。於是命畫工照樣畫在南宮清涼臺上，和顯節陵上。又在白馬寺的壁上，畫千乘萬騎，繞塔三匝的像。西域畫風的輸入，在後代藝術上，呈了變態；這時開其端始，我們也該注意的。

縱觀三代以下，歷秦而至漢；藝術之進展的跡象，在上文稍可推見。可惜文獻不足，遺物無存；徒令後代好古的君子，廢然長嘆；刻苦的史家，不得要領；這眞是學術界上不幸的事呢。

第二章　混交時代

歷史上最光榮的時代，就是混交時代。何以故？其間外來文化侵入，與其國特殊的民族精神，互相作微妙的結合，而調和之後，生出異樣的光輝。文化的生命，其組織至爲複雜，成長的條件，果爲自發的，內面發達的；然而往往趨於單調，於是要求外來的營養與刺戟。有了外來的營養與刺戟，文化生命的成長，毫不遲滯的向上了。在優生學上，甲國人與乙國人結婚，所生的混血兒女，最爲優秀，怕是一例的罷！

漢明帝時，佛教輸入了後，文化的生命之渴熱，像得了一劑清涼散；文化變態的跡象，已可追尋。到了魏，晉，南北朝時，佛教文化與中國文化，便公然的混交了；所謂歷史的機運轉了一新方向，文化的生命拓了一新局面。就文學上而論，詩人的眼中，認識了佛光；文士的筆端，頌讚三寶功德；士大夫的腦海中，印有因果報應的思潮。國語學上，辭章，音韻，都受佛經的影響。我們明白了這一點，那末進而述混交時代的藝術了。(1)

註(1)外人著作論此時藝術精到者推 Friedrich Hirth: Die Malerei in China, (Entstehung und Ursprung-Legenden.)

伽藍（梵語僧伽藍卽僧寺）的建築，盛行於中土後，中國建築史上，至少要劃一時期了。其起始在漢明帝時，建白馬寺，然而那時還不很盛行，那種建築的式樣，沒有重大變化。自從北魏入主中國，奉佛教爲國教；當時社會陷於混亂狀態，人情惶恐，安心立命，托於神佛的風氣漸漸擴大起來；風靡一時。於是大興土木，佛寺的建築，勃然旺盛了。

洛陽伽藍記中所載；自漢末到晉永嘉時爲止：有佛寺四十二所。到了北魏，而京城內外有一千餘所佛寺。那末當時的盛況，自在意中的了。

北魏時伽藍的建築，可舉爲代表的，那時胡太后所建的永寧寺。據洛陽伽藍記中所稱，寺中有九層浮圖一所，架木爲之，高有九十丈，有刹復高十丈；合去地有一千尺。刹上有金寶瓶，可容二十五石。寶瓶下，有承露金盤三十重；盤之周匝，塔之每角，皆垂有金鐸，合上下共有一百二十鐸；鏗鏘之聲，聞十里外。浮圖北有佛殿一所，形如太極殿；中有丈八金像一軀，中長金像十軀，繡珠像二軀，織成像

五軀。作工奇巧，冠於當世。又有僧房樓觀一千餘間，雕梁粉壁，青縹綺疏，難得盡言。這樣一所宏壯華美的寺院，不幸罹了火災，歷三月而火不滅，周年猶有烟氣呢。

此時代建築的材料，磚砌的使用漸次普及，大約因建築繁興了後，土築既認爲不很堅固，石砌又嫌費事；於是磚砌的工程擴大，比前時代進步的了。南北朝時代，城垣的建築，也可注意的一事；以現今所謂長城而論，雖說戰國時已有長城，其後歷經修築，在南北朝時代，始用磚砌。史籍上所記，北魏泰常八年，自赤城至五原，築長城二千餘里。太武帝太平眞君七年，築長城起上谷西至河，廣袤皆千里。北齊文宣帝，也築有三千里。這種大工程，是否用磚，也很可疑；然而在建築史，助成千古的壯觀，當歸功於此時代。

此時代的雕刻，當以佛像雕刻爲代表。其大作品，如雲岡，龍門諸窟的造像，猶可瞻仰評價。王蘭泉論造像說：「典午之初，中原板蕩；繼分十六國，沿及南北朝，魏齊周隋，以逮唐初。……干戈擾攘，民生其間，蕩析離居，迄無寧宇；幾有倘寨無訛，不如無生之嘆！而釋氏以往生西方極樂淨土，上昇兜率天宮之說誘之；故愚夫愚婦，相率以冀佛佑，百餘年來，浸成風俗。」這些話很中肯的，當時佛像雕刻，

帝皇唱於前，民衆應於後，其發達的迅速，歷史上所罕見的。

山西，大同，雲岡的石窟，河南，龍門的石窟；不但爲中國民族美術史上的巨製，並且是世界美術史上的巨製。這些美術區域，在歷史上位置，恐怕不在意大利的佛羅稜薩 (Florence) 和威尼斯 (Venice) 之下。以留傳下的作品而論，豐富奇麗，是千載一時的精會神聚。魏書釋老志說：「曇耀白帝，於京城西武州塞，鑿山石壁，開窟五所，鐫建佛像各一：高者七十尺，次六十尺，雕飾奇偉，冠於一世。」此五所在雲岡，即 Chavannes (2) 所假定的第十三，十四，十五，十六，十九諸窟，規模宏大，雕工巧練；可以看出帝室藝術的尊嚴。雲岡第七窟題識中說：「邑中信士女等五十四人，……共相勸合，爲國興福，敬造石盧那像九十五區，及諸菩薩。……」而類乎第七窟的作品，當也是信士女等發願造的；在這裏可以看出民衆藝術所趨的一斑。

註(2) E. Chavannes: Mission archéologique dans la Chines septontrionale. 關於大同石刻很可參考。

據史籍所載，開鑿五所的事業，在北魏大安和平年間；當西元四五五年時。第七窟碑文紀太和七年，是時以後民間創造，當是旺盛。魏孝文帝十七年，遷都洛陽，石窟開鑿的事業，由大同雲岡而移

至河南龍門；運會所趨，又是一個紀元的了。雲岡山形均整，大的作品爲多；龍門山形峻險，小的作品爲多。

統觀雲岡諸窟的巨製，外來影響與中國民族精神，聯結而後產生的，這是無諱言了。今之學者，所謂與堀多朝系的佛像，有何異同？與犍陀羅系的佛像，有何異同？這種死板的比較方法，不爲當今歷史家所許；然而印度與中亞細亞的佛像圖畫，工人到中國，這是史籍也有記錄。魏書釋老志說：「大安初有師子國（Ceylon），胡沙門，邪奢遺多，浮陁，難提等五人，奉佛像三，到京師，皆云備歷西域諸國，見佛影迹及肉髻，外國諸王相承，咸遣工匠，摹寫其像，莫能及，難提所造者，去十餘步，視之炳然，轉近轉微。又沙勒（Kashgar），胡沙門赴京師，致佛鉢及畫像迹……」助成中國佛像藝術的偉觀，其功果不可沒。因爲這種藝術的懷孕時期，果然有印度與中亞細亞的分子，其產生仍是中國民族所產；而根本價值，仍屬於中國民族精神上的。卽使用陋拙的方法，以此與堀多朝系，犍陀羅系的藝術比較，愈足以表明不同之點，愈足以現出中國民族的創作的特異精神。

大同石刻，在藝術上的評價，可分做裝飾意境的顯露，與造像意境的顯露。其間中央諸窟，開鑿

的意境，是有意識的收自身統一的效果，當是裝飾意境的顯露。西部外崖露出的大佛一帶，以尊嚴的佛像爲主體，當是造像意境的顯露。其他裝飾的造像的二種意境有錯綜的諧調，尤可深長玩味。

魏，晉，南北朝之間，天下擾攘，生靈塗炭，儒家的綱紀觀念，法家法理觀念，漸漸失去牠們的效力了。時人求解脫，所以佛教思想容易盛行。學士大夫尙淸談，而實行隱遁生活，所以老，莊的虛無思想也容易盛行。當時道教的力量，因此膨脹得了不小。葉昌熾語石中說：「齊天統元年，姜纂記所造爲老君像，而其文則云：靈暉西沒，至理東遷；又有龍華初唱，六道四生等語，皆釋家詞也；但知造像可以邀福，而釋道幷爲一談。……」道家造像，此時代已倣行，也可看出風氣的遞變了。

南朝盛行銅像，語石所謂：「北朝石像多而銅像少，南朝銅像多而石像少。」那末歷史上自銅鑄的器物銅鏡而下，有佛像的鎔製，又開一新局面了。

北魏凸雕的石刻，也很盛行。皆公寺彌勒臺下一碑，刻二個比丘像，禿了頭，盤膝而坐；一個合了掌在誦經，別一個左手執住圓盒，右手取香燃放爐中。爐的雕刻很精緻，狀如荷花，下有圓盤承着，置於二比丘之中間；二比丘背後，各有一獅，吐舌而蹲，鬃毛蓬亂，狀極猛烈；這是魏孝昌三年時的作品。

其他寺院中，類此的作品很多。凸雕上，如人物（比丘）的狀態，車馬的形狀，獅，鳳的形狀，都很精巧；與武梁祠的陰刻比較起來，造詣深入了許多，眞可驚異的。

此時代的繪畫，受到佛象畫的影響，人物畫非常發達；有名的作家，也漸次產生，開畫史上的紀元。以下略述代表作家及其作品，以見當時人的繪畫，已建設於純藝術的基地上；在繪畫本身，獲得了強固的生命力；後此順調的發展過去，當歸功於這時代的素養。

曹不興是吳孫權時人，當時有印度人康僧會，在吳地設像行道；曹不興見了他的佛像畫，仿寫了，於是畫名大振。在五十丈的絹上畫一像，得心應手，操筆立就。頭部，手足，胸臆，肩背各部，配合得非常均勻，不失些微的尺度。可是他的作品少有傳下，南齊謝赫也祇看到他的一副畫龍，認爲他成名的不虛。

衞協晉時人，曹不興的弟子，作七佛及夏殷大列女二，顧愷之稱他偉而有情勢。又作有史記伍子胥醉客圖，張儀象鹿圖，卞莊子刺虎圖，吳王舟師圖等；他的筆意有兼到處，雄奇氣壯。稱曠代絕筆。

顧愷之字長康，東晉時晉陵無錫人，衞協的弟子，畫人物數年而不點睛，有人問其故？他說：「四

體妍媸，本無缺少，於妙處傳神寫照，正在阿堵中。」他對於形似神似，雙方兼顧的。有一段很有名的故事，他畫裴楷像，頰上添加三毫，觀者便覺得神彩奕奕了。又畫維摩詰像，及中興帝相立像，都是妙絕一時的巨製。維摩詰一作，畫在瓦官寺的壁上，開戶之日，光照一時；於是徵施於觀者，俄而得百萬錢，可見當時人，被他的藝術感動到這個地位。

陸探微是宋明帝時吳人，所作人物，用筆勁利，能致其神。所畫多當時的帝王將相的像，其名作如宋孝武帝，宋明帝，劉牢之，王獻之諸人的像。謝赫古畫品錄推陸探微爲第一品第一人說：「窮理盡性，事絕言象，包前蘊後，古今獨立；非復激揚所能稱贊，但價重之極乎上，上品之外，無他寄言，故屈標第一等。」

張僧繇，梁時吳興人，梁天監中爲武陵王國侍郎，直秘閣知畫事，武帝崇飾佛寺，都請他畫的。他善於畫塔廟，朝野衣冠，奇形異貌。他的畫法，得力於印度僧人處不少，所畫一乘寺的壁畫，遠望眼暈如凹凸；審察良久就平下。時人大爲驚異，因名其寺曰凹凸寺。他又善寫照，當時諸王在外，命他寫照，對之如面。後畫品評他說：「張公骨氣奇偉，師模宏遠，豈惟六法備精，實亦萬類皆妙。」

其他如戴逵，嵇寶鈞等，都是一時名手，難以盡舉。此等作家，人物畫最擅長，山水花鳥也有兼作，實是後代畫風的先驅者。此時代繪畫的技巧上，比前代進步了不少；而作家中又有師承的系統，已可推想當時重視藝術。其間裝飾畫，在石刻上花紋和鳥獸的配置，也是精絕之作。

此時代已有正式的藝術批評，南齊謝赫著古畫品錄爲中國藝術批評的始祖。他又是畫家，他的作品一變當時以神氣逸氣取勝，而趨於纖巧，然而纖巧中，獨具精神。他的畫風，一時學他的很多；可是都及不上他。他的著書中，定出六法，以爲品評繪畫的標準：一氣韻生動，二骨法用筆，三應物象形，四隨類賦采，五經營位置，六傳移模寫。其第一義氣韻生動，永爲中國藝術批評的最高準則。在現今美學上說，氣韻就是 Rythmus，生動就是 lebendige Aktivität，都是藝術上最高的基件。這時代藝術思想的精粹，已到這個地位，我們更可驚異而不能不頌贊的。

第三章　昌盛時代

「智者創物，能者述焉；非一人之所能也。君子之於學，百工之於藝，自三代歷漢，至唐而備矣。故詩至於杜子美；文至於韓退之；畫至於吳道子；古今之變，天下之能事畢矣！」這是蘇軾跋吳道子畫的語。宋人以這種眼光考察中國文化，到唐代已臻極盛；這的確是一種英雄史觀的見地，也很合理的。

中國藝術，在魏，晉，南北朝時，被外來思想與外來的式樣引誘了後，中國藝術的本身，得了一種極健全，極充實的進展力。那種變態的情形，在上章說過了。自隋，唐，五代，至宋，一直進展，混血藝術的運命，漸漸轉變了而成獨特的國民藝術。所以這時代，可說是中國美術史上的黃金時代。

此時代的首先，有一天才的享樂的君王，就是隋煬帝；他一生陶醉在藝術的宮庭裏，他爲自身享樂，不惜奴役萬千黔首，造宮殿，掘運河，以及製作一切技巧的事物，永爲後世史家所頌揚。隋書「帝卽位，首營洛陽顯仁宮，發江嶺奇材異石；又求海內嘉木異草，珍禽奇獸，以實苑囿。又開通濟渠，

自長安西苑引穀洛水達於河。引河入汴，引汴入泗以達於淮。又邗溝入江，旁築御道，植以柳；自長安至江都，置離宮四十餘所；遣人往江南，造龍舟及雜船數萬艘，以備遊幸之用。西苑周二百里，其內爲海，周十餘里，爲蓬萊，方丈，瀛洲諸山。高百餘尺，臺觀宮殿，羅絡山上。海北有渠，縈紆注海，緣渠作十六院，門皆臨渠，窮極華麗。宮樹彫落，剪綵爲花葉綴之，沼內亦剪綵爲荷芰菱芡，色渝則易新者。……又營汾陽宮。……」

隋煬帝時代，宮殿建築的宏壯，我們當可想像，其中最著名的建築，就是迷樓；爲後人傳述不置的。韓偓迷樓記：「近侍高昌奏曰：臣有友項昇，浙人也，自言能構宮室。翌日詔而問之；昇曰：臣乞先進圖本；後數日進圖，帝覽大悅，卽日詔有司，供具材木；凡役夫數萬，經歲而成。樓閣高下，軒窗撩映，幽房曲室，玉欄朱楯，互相連屬，回環四合，曲屋自通，千門萬戶，上下金碧；金虬伏於棟下，玉獸蹲於戶傍；壁砌生光，瑣窗射日，工巧之極，自古無也。費用金玉，帑庫爲之一空！人誤入者，雖終日不能出。……詔以五品官賜昇，仍給內庫帛千疋賞之。……後帝幸江都，唐帝提兵，號令入京，見迷樓，太宗曰：此皆民膏血所爲，乃命焚之，經月火不滅。……」

自伽藍的建築盛行於魏，中國建築史上，起一轉機。而宮殿的建築，我以爲在隋煬帝時，也起了一轉機呢。他建築迷樓，內幣用了一空，這座建築，容納項昇的設計案；這位藝術家，又經他奬勵；其遺蹟雖不傳，我們在事實上當能推想建築的精進了。

唐以來宮殿佛寺的建築，大抵承襲舊有的式樣。其間政制與法典，漸有大規模的訂定，而建築史上受了一大打擊，便是當時住宅的構造，其式樣視其官堦而定爲制度；民間建築，永沈於粗陋黑暗之域，實是這種制度的流弊。稽古定制述唐制：凡王公以下，屋舍不得施重拱藻井。三品以上，堂舍不得過五間九架，廈兩頭門屋不得過三間五架。五品以上，堂舍不得過五間七架，廈兩頭門屋不得過三間兩架，仍通作烏門。六品七品以下，堂舍不得過三間五架，門屋不得過一間兩架。非常參官，不得造抽心舍，施懸魚瓦獸乳梁裝飾。王公以下及庶人第宅，不得造樓閣臨人家。庶人所造房舍，不得過三間四架，不得輒施裝飾。宋制也有類乎這種的限定。在美術史上說來，隋煬帝是一大功臣，這種制度是一大罪惡。

唐代崇奉道教的風習甚盛，因此道觀的建築也興起了。當時天下道觀有一千六百八十七之

多。其式樣可惜沿襲佛寺，沒有一種特異的精神；那末歷史的意義也很微薄了。

自魏代盛行石佛的雕鑿後，隋唐時崇奉佛教的風習，漸漸擴大；造象的事也不絕的繼起。雲岡，龍門諸窟中，隋，唐時的作品，也羼入了不少。此外鞏縣石窟寺，唐山龍聖寺，磁縣饗堂寺，歷城千佛巖，玉函山黃石厓，嘉祥白佛山，寧陽石門房山，益都駝山，雲門山，蘭山瑯琊書院；這幾處地方的造象，多者有二三百尊，少者也有數十尊。西安的華塔寺，邠州的大佛寺，四川巴州，簡州，也有造象作品，這都是隋唐時代的業蹟。語石稱這些作品的精到之處，與龍門諸品，不相上下。

五代至宋初的造象作品，如錢塘的煙霞，石屋諸洞，可當為代表作。以後臨朐的仰天山和嘉祥的七日山上的造象，都可代表北宋時的作品。而此時靈巖的羅漢象，尤為一代奇特的作品，把因習的作風一轉，漸入自由的境地了。

隋唐以後，又出現了一種塑象的藝術。佛象塑好了後，施以彩飾，所謂繪塐。語石說：「考六朝造象，非琢石成龕，卽鎔金為範。繪塐之事，皆起於隋唐以後。……余所見石刻，貞觀八年，祁觀元始天尊塐象碑，始見塐字。其次大歷十一年，李大賓塐象記。周廣成中，有判官堂塑象幢。宋慶歷五年，法門寺

重修九子母記，塑人王澤，畫人任文德，此並塑象之緣起也。唐巴州化城縣有二刻，皆題布衣張萬餘繪，其一文德元年釋迦牟尼等佛六十一身，又更裝鬼子母佛二座。其一光啓四年功德八龕二百五身，內有西方變象及鬼子母一座。蜀千佛厓越國夫人造象云：重修裝毘盧遮那佛一龕，幷諸菩薩及部從音樂等，又一通云。彩色暗昧，重具莊嚴。金皇統中，長淸靈巖寺，傅大士梵相及觀音菩薩聖蹟碑，皆洛陽雍簡畫，登封達摩象，元光二年僧祖昭繪；此又爲繪象（施彩繪於塑象）之緣起也。」

語石又說：「南渡以後，佞佛之風始稍息，刻經尙時一見之，佛象皆易以繪塑。鎔金少，琢石愈少矣！」這幾句話，不但可以窺測造象藝術的遞變，也可窺測文化的轉移。由琢石鎔金，一變而爲繪塑。一方面看來，當時佛教的信仰力，薄弱了後，不高興從事於堅苦卓絕的工作；而從事於易以措舉的工作。他方面看來，藝術上又增了一個種類，人智又開拓出一面了。

此時代平面的石刻，足以代表的，如王三娘浮圖，兩面所刻天尊像，甲冑佩劍，手持斧鉞，神彩如生；這是唐久視二年的作品。北京廣安門外天寧寺浮圖，其最上一層，八面所刻天尊各一軀，鷹瞵鶚視，猙獰可怖；自下望之，約高五六尺許，體勢飛動，如挾風雷下擊；這是隋唐間的作品。其他造像碑陰，

也有石刻；如法顯造須彌塔，題名之右，有一僧像龐眉駘背，栩栩如生，就是法顯的像。尉遲山保造像右邊，一男子像，就是山保；以下有十餘分子的像，各有題名。刻作跪像者，或執香花，或執旛幢旌節之類；人物景象的結構，紹述孝堂山武梁祠的家法，而技巧上又進了一步。

唐宋二代，純粹藝術的發達，眞可使後人驚異而追慕不置的。其間散文，詩歌，繪畫，幾乎造到絕詣了。以散文而論，萬世不朽的韓愈柳宗元等，其文學上的價值，不在原道，諍臣論一類，而在毛穎傳，圬者王承福傳，雜說一類。也不在封建論，守原議一類，而在郭橐駝種樹傳，柳州八記以及其他小品。在這兩家的散文裏，在在可找出滑稽的 (humor)，諷刺的 (irony)，抒情的 (lyric) 素質，藝術的眞價，也可在這裏斷定。詩歌的作家，在這時代尤爲衆多。時人認定詩歌與繪畫的一致，在這微妙的結合中，感獲了藝術的最高原理，所以此時代的繪畫，實爲千載一時的偉業。

吳道玄以不世出的天才，爲一代開山之祖，後人稱他：「筆法超妙，爲百代畫聖。」其初，他倣張孝師畫地獄變相，筆力勁怒，其狀陰慘；一時京都屠沽漁罟之輩，見了大家懼罪改業。又在平康坊菩薩寺東壁上，畫佛家的故事，筆跡勁挺，如磔鬼神的毛髮。在次壁，畫神仙，那又天衣飛揚，滿壁風動了。

所作孔子像，論語所謂：「溫而厲，威而不猛，恭而安」的形容，在他的畫像裏表現得很貼切。天寶中，明皇忽思蜀道嘉陵江山水的美，令吳道玄圖於大同殿的壁上，嘉陵江三百餘里的山水，一日而畫畢；一時嘆爲敏捷的多方面的奇才。

此時作家聚精會神於山水畫的藝術，風會所趨，各各發揮獨特的精神；自吳道玄一變其畫風而後，李思訓一派的工密，王維一派的秀麗，張璪一派的潑墨，在意境上，技巧上，已分道揚鑣的了。

李思訓是唐的宗室，曾爲左武衛大將軍，所以時人稱他李將軍。他作山水畫，神速不及吳道玄，而工密過之。善用金碧耀映，創爲家法，後代著色山水，都奉他爲正宗的。高濂評他的所繪的驪山圖，河房宮圖說：「山崖萬疊；臺閣千重，車騎樓船，人物雲集；悉以分寸爲工，宛若蟻聚，逶迤遠近，遊覽儀形，無不纖備。且松杉歷亂，峯石嶙峋，皴染岩壑數層，勾勒樹葉種種，凡一點一抹，莫不天趣具足。」

王維是唐德宗時人，畫山水工於平遠的景象，風致標格，新穎特異。他受到吳道玄的影響，以超脫秀逸爲尚。又好作水墨畫，他對於水墨畫尤極推崇，所著畫學祕訣中說：「畫道之中，水墨爲上；肇自然之性，成造化之功。」其藝術觀，也可見一斑了。

張璪是唐德宗時吳郡人，工畫樹石山水，自著繪鏡一篇，論列畫理。當時有畫家畢宏，見他所作禿筆的畫，潑墨奇異，問他所學？他說：「外師造化，中得心源！」畢宏於是擱筆。其後貞元時，有王洽也工於潑墨的山水畫，其人好飲酒，醉後潑墨，或揮或掃，或淡或濃，都心手相應的。而隨其形狀為山為水為雲為石為風為雨；神妙不測，時人對他，非常尊敬。

上述的幾位首領畫家，各有各的特長；而唐代畫風的遞變，可以概見了。至唐末五代的時候，河南人荊浩，要想抉摘唐人的長處，而蔚為一家。其時長安人關仝，從荊浩學畫，有青出於藍的讚譽。這二人的作品，墨法筆姿，已漸圓熟而融洽；達到了集衆長的志望。至此畫風又轉一樞紐了。五代末有成都人李昇，其作畫得李思訓的筆法，而清麗過之；筆意幽閒，又類似王維的作品。

宋初，李成得荊浩的家法，而又近於王維的畫風；這一派的流布，有王詵，郭熙兩人繼其緒統。王詵神宗時人，作山水，善畫金線皴法；論者謂脫胎於李成的青綠皴法。郭熙河陽人，作畫得煙雲出沒，峯巒隱現之態，對於氣候變形的觀察，尤為深沈。

同時有董源，寫江南眞山水，工畫秋嵐遠景；宣和畫譜評他說：「其自出胸臆，寫山水江湖，風雨

谿谷，峯巒晦明，林霏煙雲；與夫千巖萬壑，重汀絕岸，使覽者得之，若寓於其處也。」他的筆法：水墨類王維，著色如李思訓；此派流布，繼其統緒，爲一代作者，有僧巨然和劉道士二人。

同時又有范寬，作山水，初師李成，又師荊浩；山頂上好作密林，水際作突兀大石；既而自嘆道：「與其師人，不若師造化」於是棄去了舊作，卜居於終南太華，終日危坐於山林間，縱目四顧，以求天趣。雖雪月之際，必徘徊凝覽，以發思慮。抒筆爲畫，遂爲一代作者。南宋時馬遠，夏珪等，繼其統緒。

論者謂宋代山水畫，超絕唐世者，止有上述三人。這三人的天才特點，有不爲古人所掩的。其他的作家，都依類可歸，畫法上沒有多大的變態。到了北宋米芾及其子友仁，畫作雲山，擅名於時。遠師王洽，近師董源，抉摘雲煙奇景，而以疏簡之筆出之；深得氣韻的祕密，也不失爲一代作者。

唐宋二代的山水畫，最足以代表所謂昌盛時代的藝術。在這裏山水畫的本源與支流，既已抉出一二，當可明白其時的風會所趨了。我們試反觀一代先驅者吳道玄，他的取材，不偏促於一方面；而唐宋二代的繪畫，也決不限於山水畫。其間花鳥畫的作者，唐有殷仲容，邊鸞，滕昌祐；五代有王筌，徐熙。鳥獸畫的作者。唐有薛稷，猺紹正；五代有梅行思；宋有徽宗。專畫牛馬的，唐有韓幹一流；五代有

厲歸眞；北宋有李公麟等。墨竹畫的作者，唐有程修己，蕭悅；五代有李頗，施麟，李夫人一流；宋有文同一流。尺度畫的作者，唐有檀智敏及其弟子鄭僑；五代宋初有衞賢，胡翼，趙忠義，郭忠恕一流。一藝有一藝的專精，尺幅之間，無論一鱗一爪之歛，一技一葉之細，在在可以看出他們的天才；而此種創造精神，爲前時代所未有的。

此時代的人物畫，吳道玄本工於作此，五代，南唐時，曹仲玄學吳道玄的畫，而不得神似，因自造纖細的風格。兩宋受畫院畫風的影響，體格也日趨纖細。名作家如孫知微，陳用志，李德柔輩所作佛畫道教畫，脫出印度畫風的拘束，自成一派。此外又盛行仕女畫，也可注目的一事。唐天寶間張萱善畫貴介公子，婦女嬰兒。其後有周昉，也有此種作品，並善寫眞，能移人神氣，得性情言笑之容。五代時江南有周文矩，所作與周昉相埒。到了宋李公麟，始集前人之長，而成一代的作者。宣和畫譜評他說：「所繪人物，能使人望而知其廊廟，館閣，山林，草野，閭閻，臧獲，臺輿，皂隸。至於動作態度，顰伸俯仰，小大美惡，與夫東西南北之人，才分點劃，尊卑貴賤，咸有區別；非若世俗畫工，混爲一律。」那末當時描摹人物，當不屑屑於面目，而能表出人的內在精神，於此可想見的了。

泛觀唐宋二代藝術，任何種類，任何部分，俱有充分的自己進展力。而山水畫的發達，最足使人驚異。唐宋人對於自然與人生的最高理想，都在山水畫上現實出了。宋郭熙的林泉高致集中，論山水畫的藝術，精到已極。郭氏本畫家，本其自身的體驗，以爲把捉山水的美觀，有四個階級：一所養擴充（充實的全人格，）二所覺淳熟（純粹的感覺，）三所歷衆多（雜多的經驗，）四所取精神（焦點的捕捉。）此四個階級，要追求形上學的實在，宗教上的神，以及一切人文的終極，怕也不過爾爾罷。

※外人著作論此時代藝術精到的推 Osker Münsterberg: Chinesische Kunstgeschichte.

第四章　沈滯時代

歷史上一盛一衰的循環律，是不盡然的；這是早經現代史家所證明的了。然而文化進展的路程，正像流水一般，急湍迴流，有遲有速。凡經過了一時期的急進，而後此一時期，便稍遲緩。何以故？人類心思才力，不絕的增加，不絕的進展；這原於智識道德藝術的素養之豐富。一旦圓熟了後，又有新的素養之要求；沒有新的素養，便陷於沈滯的狀態了。

南北朝時的藝術，得外來思潮與民族固有精神的調護，滋養，充分地發育。唐宋時的藝術，稟承南北朝強有力的素質，達到了優異的自己完成之域。元明以來，但驚異唐宋時藝術的精純偉大，於是奉爲金科玉律，摹擬古人的風習，從此發生。當時製作活動，不敢越出古人的繩墨，他們放棄了自由自發的能力，甘於膽怯地自縛，跬步不前；其尊重古人者，適爲古人所笑，雖然其間也有獨特的作家與作品出現，未可一概抹殺的；在這裏我們要明白沈滯時代，決不是退化時代。

元代蒙古人入主中國，威武大振，在中國民族史上倏然換了一副面目。其初，任用外國人爲官

吏，西方的天文學，數學，醫學，礮術，建築術，測天機等，漸漸輸入進來；科學的發達，在中國歷史上當可劃一新紀元。其時意大利與法蘭西的美術家，也到中國來做官吏。基督教也流布到中國。教士Joan du Monte Corvino 銜羅馬法皇 Nicholas 的命，經印度，於一二九三年，由海道到中國，得元世祖的許可，宣傳教義。在燕京建立教堂，其後又在杭州，泉州及其他地方建立教堂傳教，尤其擴大。到了元室衰微，傳教也陷入困難的境地了。

此時代的建築，在我們意想之間，當有一翻新式樣。一則歐洲科學家與美術家，服官於元室。一則基督教的流布，以年代而論，這時歐洲教堂的建築，正是歷史上最光榮的峨德式(Gothie)全盛時代。至少元代基督教堂的建築，有一翻新式樣，可惜沒有遺迹來徵實，姑存疑於此。

雖然元代有歐洲的建築術的輸入，而影響所及，在中國的建築史上，沒有多大效果，這是可以斷言的。現存的北平城，元至元四年的建築，仍是沿襲前代城垣建築的舊法，這就是一個證據。

明代的建築，現存的尚多。北平的天壇，當是明代重要的建築。清乾隆時稍加修改，有明堂古制的遺意。壇址叫做圜丘，制圓，南向三成，四出陛各九級。壇之上成徑九丈，取九數。二成徑十有五丈，取

五數。三成徑二十一丈，取三七之數。上成爲一九，二成爲三五，三成爲三七，以全一三五七九天數。合九丈十五丈二十一丈共成四十五丈，以符合九五之義。壇面磚數，皆用九重遞加環砌。上成自一九起至九九，二成自九十至百六十二，三成自百七十一至二百四十三。其他四周欄板，也與九數相合。上成每面十八，四面計七十二。二層每面二十七，四面計百零八。三成每面四十五，計百八十；總計三百六十，以應合周天三百六十度數。凡壇面甃砌和欄板欄柱，用青石琉璃。乾隆時修理，改用艾葉青石。我們可不管此作的別有用意，而此種均整的建築，藝術上很有意義的別裁。他如祈年殿，規模略小而式樣不相上下。

明成祖時有印度高僧板的達來朝，見成祖獻上金佛五軀及金剛寶座規式。金剛寶座就是印度人紀念釋迦得道處所建的塔。於是成祖下詔，以印度式樣爲準則，建寶座五座，以供佛像；至成化九年落成，一切規模及間架，都倣照印度的金剛寶座。四圍石欄的雕刻，也是印度式的。寶座下實以五丈高的石臺，藏級於壁的左右，盤旋而上，頂平爲臺。列有五塔，高各二丈餘，就是現存北平西山的五塔寺。全體結構，莊嚴而帶秀麗，實是伽藍建築復活的代表作品。

北平北天壽山明陵的祖廟，也是明成祖時的建築。長陵，延袤六里，巍立山坡，面臨深谷，最含有宏壯的美觀。甬道二旁，立有石象。其盡處有建三覆檐的門樓一座，門樓內爲大院落，中有小殿，穿過小殿爲大祭殿。殿基用大理石砌的，共三成，四面各三陛，共九級，通於殿的三門。門刻上有花格，殿長七丈，內高三丈，上覆重簷。以大楠木柱支持，共四列；每列八柱，柱圍約十二尺許，高六丈；中隔天花板；板離地約三丈餘。結構偉麗，雕飾豐美，當是有明一代傑作。

清室崇奉喇嘛教，順治四年，西藏喇嘛來朝特建黃寺於京城之北。康熙時仿照拉薩達賴喇嘛所居的布達拉寺，在熱河也建了一所布達拉寺。寺殿的牆，盤旋而上，狀如螺殼。四周門戶窗牖，不施雕飾。雍正卽位，又改建潛邸爲喇嘛寺，就是現今的雍和宮。乾隆時爲回妃所建的回寺，也奇特而別出心裁。

清室重要建築，圓明園與頤和園當可代表。其中建築物的精麗巧妙，爲前代所未曾有的。圓明園中的瓷塔，萬壽山中的銅寺，精工秀雅，藝術的效果收穫已富。這是由於乾隆時意大利人 Attiret 和 Castiglione 參與圓明園工程，歐洲建築的法式在這裏盡量的應用了。

這時代民間建築也有法典限制相襲舊制，到了清代末葉，外人在中國的建築物漸漸興旺；嗣後中國人也有效學。中國固有的建築上特點，既已熄滅；而外國的長處，仍未獲得。以致陷於東施效顰的狀態。

元代的雕刻，以北平北的居庸關和甘肅沙州的莫高窟二作為代表。元人崇奉喇嘛教的風尚，在此猶可想見。居庸關有一洞，用大理石砌成，壁上刻滿了佛像和六字揭。拱門的中心石上雕有印度神鳥格饒得像，翼肩，鳥首，人身，左右蟠以印度毒蛇，蜿蜒曲折，刻紋細緻深厚，可稱精品。門內四角有大理石琢成的金剛像四尊，這是元至正五年的作品。莫高窟中央，有一四手觀音，坐蓮臺上，兩手合十作安禪狀；其餘二手一持荷花，一握念珠。首有光輪三重，頭頂中坐一小彌陀像，周圍刻有漢文，梵文，西夏文，蒙古文，畏吾文，藏梵文，六體的六字揭，這是元至正八年的作品。

明宣德十年，於天壽山下的皇陵上置石人石獸，分立甬道兩旁。道端建有白石的牌坊，施有龍獸的雕刻。其北為碑亭，亭的四隅，立有白石華表四柱；刻有交龍盤環的形象，上立石獸。碑亭北有石人十二，四勳臣，四文臣，四武臣，高有丈餘。文者方冠大袍，長衣大袖。武者披甲戴盔，左手持刀，右手秉

節。復北，有石獸二十四，各成對，跪的立的交錯其間。此作雕刻精巧，石獸有生氣，石人的面部，雖似由佛像脫胎而來，而全部結構，已足表出中國人雕刻的特點。雄奇偉麗，恰稱中國帝王的威權的崇高美。

五塔寺的石臺周圍，所刻的佛像和石欄上所刻的花紋，都是印度式的，以有明一代的雕刻而論，此作的位置，在石人石獸之下。

清代雕刻，如雍和宮中的佛像高有七丈，用楠雕成，高大莊嚴，又一變從來佛像雕刻的結構。乾隆四十五年，西藏班禪喇嘛來朝，發痘症，死於京城。於是乾隆帝建白塔寺於京，葬其衣冠，火化其屍骸。其塔爲西藏式，印度式，歐洲式，相參而成，塔下有八角形的石基，築着周圍，將班禪一生，自降生以至病死的事蹟，一一刻在石上。風景，人物，鳥獸等，都是神話化的形象。富麗精巧，實是有清一代的傑作。在這裏清室崇奉喇嘛教的熱度，也可想見了。此外圓明園中石欄上，屏風上的雕刻，也富有裝飾美；這是胎息於意大利天主教的藝術。此處思慕外國情調，不可謂非清人的特長。

繪畫在唐宋二代，已發達到全盛時期了；元明以來的畫家，一看古人的製作，望洋興嘆；追慕的

心腸愈熱烈，而獨創的精神愈遲鈍；不知不覺間被古人征服了。於是俯仰進退，不能越出古人的繩墨，因而開了一個摹倣古人的惡端，雖然其間雖有一二出類拔萃之士，也不能轉移風氣。

元初人承北宋米芾一派的緒餘，畫風崇尚簡潔粗淡，與宋人濃麗爲工的作風，離去已遠。開創元代畫風的，當是高克恭和錢選；高克恭字彥敬，仕元爲刑部尚書；好作墨竹，妙處不讓文同，畫山水，初學米氏父子，後參以李成，董源，巨然的筆法，妙絕一時。錢選字舜舉，元初人，山水學趙伯駒，人物學李公麟，其作品以灑落的筆致出之，充滿着文人畫的幽趣。

在元代求其能卓然成一家，那末當推趙孟頫了。孟頫字子昂，別號松雪道人，官至翰林學士。他早年從錢選學畫，生平不喜宋人的院畫，刻意摹倣唐人。山水倣王維，畫馬倣韓幹；然而他接近宋人作品的機會較多，說是不喜宋人的畫風，未必盡然。他雖摹倣古人，而富有獨創的精神，所謂自出一種溫存清雅之態，其作品如美人，見者無不動色。其妻管夫人，其子趙雍，也能畫，藝苑傳爲美談。

自趙孟頫而後，當推黃公望，王蒙，倪瓚，吳鎭四家，就是後代人所稱崇的元季四大家。這四家都是宗法董源，巨然，而參以別家的筆法。如黃公望兼宗李成，王蒙幼時師法趙孟頫而兼宗王維，這二

人的畫風，比較工細一點。而倪瓚，吳鎮，兼參米氏父子的筆法，簡潔幽淡，別造蹊徑。因此四家的畫，各自成風格，不相苟同的。

此四家中倪瓚的作品，可稱極端的文人畫。其氣品最高，而最爲後人頌讚不休的。瓚字元鎮，別號雲林，無錫人；初效法董源，而又極崇拜荊浩，關仝。其作品疏淡渾樸，不取形似；而在簡潔中，保守住連綿的氣韻。他自己所謂：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」又說：「余之畫竹，聊以寫胸中逸氣耳。」他一生無所事事，有潔癖，泛舟遊於五湖三湘間，嘯傲自得；家又富饒，藏書畫很富。所以他的畫風另一境地，飄飄乎幾非人間的了。其後有方從義張雨二人得倪氏的心法到了這裏，院畫與文人畫二派，幾成對峙，而文人畫一時奏凱歌的了。

明初有王履，因不滿意於元末文人畫風的疏放，又提唱院畫。履字安道，崑山人，博通羣籍，能詩。他對於畫主張復歸於形；他畫卷的自序中說：「取意舍形，無所求意，故得其形，意溢乎形；失其形者，意云乎哉。」這種議論，正是和倪瓚的議論背道而馳的了。這一派繼起的畫家，有戴進以精緻畫筆，作山水人物鳥獸花卉，一時稱爲名手。他是浙江錢塘人，所以稱他爲浙派；崇奉他爲宗法的也很多。

同時吳興有陳暹，也工於此種畫風，其所作山水人物；樓閣舟車，用筆精麗縝密，兼之秀潤雅逸，不流滯板；其後唐寅，仇英也宗奉他的。院畫又復興起。

院畫一時稱盛，其間士大夫好爲筆墨遊戲的，又以文人畫爲唱導。有爲純粹的文人畫一派，有以文人畫而參以院畫體製的一派。其純粹的文人畫，又分爲二系：一是華亭系，以顧正誼爲首領，他的山水畫宗法黃公望，層巒疊嶂，常作方頂，少加林樹，而自然深秀；一是蘇松系，以趙左爲首領，他的山水畫，宗奉倪瓚與黃公望，筆意秀逸，烟雲生動，比較華亭系更爲疏宕。其以文人畫而參以院畫體製的一派，所謂吳派畫家，在明代畫史上占有重要位置，以沈周，文徵明，董其昌諸人爲首領。

沈周字啓南，世稱石田先生；長洲人。倣寫古人墨蹟，和原作絲毫不爽；惟是倪瓚的畫，他自謂難學。因爲他用筆不苟，精察深思，人工所不能及的東西，他也卻步了。唐寅，文徵明，都是師奉他的。唐寅兼宗周臣，又以院畫著名。文徵明兼師趙孟頫，倪瓚，黃公望等，他用筆工密，而充滿氣韻神采。

董其昌字玄宰，明末官至禮部尚書，倣寫古人墨蹟，寢食俱忘。初學黃公望的山水，後又學宋人的畫。他的畫風，又與吳派稍稍不同，他自評說：「余畫與文太史（徵明）較，各有短長；文之精工具

體，吾所不如；至於古雅秀潤，更進一籌矣！」所以時人又稱他爲雲間派。他將唐宋以來的畫家，分爲南北二宗；以南宗爲文人之畫，隱隱中以紹述此派的正統自居。其實他分南北二宗，沒有多大的意義，不過擁護自己罷了。

到了清代，門戶之見，不但不去打破牠，而且分別得更利害了。其間紹述文人畫的，所謂江左四王，就是王時敏，王鑑，王翬，王原祁四人。其中王原祁是王鑑的兒子，王鑑是王時敏的兒子，祖孫三代，都能畫，家居婁東，所以稱他們爲婁東派。王翬虞山人，所以稱他是虞山派。婁東派宗奉黃公望，斥他派爲異端，這是純粹的文人畫。虞山派採宋元諸家的筆法，兼有宋明的院畫風格。

這二派而外，有江西派，始於羅牧，他的畫法也是宗奉黃公望，林壑深美，墨氣渾樸；江淮間的畫家都取法於他的。又有新安派，始於釋宏仁，他作山水效法倪瓚，高古淡逸，落筆輕靈；新安的畫家都取法於他的。可是這二派不及婁東，虞山的有名。

與上列諸派相爲對峙的，那末有浙派；就是宋明院畫派的支流。如清初藍瑛和他的兒子藍濤，兼擧宋元山水畫法，工於人物花鳥竹石，作大幅畫，自成風格。此外吳江的王巘，興化的顧符稹，縣州

的李調元，華亭的張又華等，也是院畫派的繼起。然而往往爲文人畫家所譏笑詆毀。院畫派的後起者，對於文人畫又從而譏笑之，詆毀之。於是門戶之見愈趨愈深，其爲古人所束縛愈難自解。所以自元至清，畫家的藝術心境，日益淺狹，莫能自救，陷於死刑期了。

在這沈滯時期中，我國民族的獨特的精神，既已湮沒不彰了。近十數年來，西學東漸的潮流，日漲一日；藝術上也開始容納外來思想，外來情調；揆諸歷史的原理，應該有一轉機了。然而民族精神不加扶發，外來思想實也無補。因爲民族精神是國民藝術的血肉，外來思想是國民藝術的滋補品；徒恃滋補品而不加自己鍛鍊，欲求自發，是不可能的事！所以旋轉歷史的機運，開拓中國藝術的新局勢，有待乎國民藝術的復興運動。

中華民國十五年一月初版
中華民國二十二年三月國難後第一版
中華民國二十四年四月國難後第二版

版權所有
翻印必究

（75686）

百科小叢書 中國美術小史一冊

每冊定價大洋壹角伍分
外埠酌加運費匯費

著作者 滕固

主編者 王雲五

發行兼印刷者 商務印書館 上海河南路

發行所 商務印書館 上海及各埠

一六六六上